

ティエーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンス への影響〔XX〕15世紀フィレンツェ絵画—その10—

團 名保紀

群馬大学教育学部美術教育講座

(2011年9月28日受理)

La tomba di Arrigo VII e la sua influenza sul Rinascimento 〔XX〕 Pittura fiorentina del Quattrocento (Parte 10)

Naoki DAN

Dipartimento di Belle Arti, Facoltà di Educazione, Università di Gunma

Maebashi, Gunma 371-8510 Japan

(Accettato il 28 settembre 2011)

SOMMARIO

Nell'articolo precedente ho attribuito a Masaccio una piccola tavola raffigurante “Cristo al sepolcro” ed ho proposto che si tratti di prima versione della predella centrale del Trittico Carnesecchi (1425). Ma sembra che prima di partire per Roma, cioè entro il 1428, Masaccio l'abbia sostituita con una nuova raffigurante “Natività di Cristo”. Con una appunto nel ‘500 Vasari vide e testimoniò il suo soggetto. Circa la ragione per cui fu scelto come tema di predella “Cristo al Sepolcro”, ho ragionato in connessione con lo schema scultoreo architettonico della Tomba di Arrigo VII composta da tre strati sovrapposti. Al primo strato infatti esisteva la tomba vera e propria dell'imperatore allora considerato come Salvatore del Mondo. Inoltre sia il polittico pisano di Santa Caterina di Simone Martini che il politico dell'Oratorio di Santa Caterina ad Antella di Agnolo Gaddi manifestavano come tema per predella centrale “Cristo al sepolcro”. Siccome l'Altare Carnesecchi fu installato presso la Cappella di Santa Caterina in Santa Maria Maggiore a Firenze, quelle tavole d'altare precedenti dedicate a quella santa potevano in qualche misura essere considerate come esempi da seguire.

Allora come mai hanno preferito cambiare il soggetto di predella centrale del Trittico Carnesecchi ? Per rispondere a questo, penso bisogna considerare le novità artistiche intraprese in quegli anni alla chiesa di Santa Trinita. Di fatti tutte le tre tavole d'altare importanti allora create da Gentile da Fabriano e da Lorenzo Monaco per Santa Trinita recavano come tema di predella “Natività di Cristo”, e in forma specifica, quel tipo risalente alla visione di Santa Birgida di Svezia, cioè mostrante Maria Madre in ginocchio e in preghiera verso il figlio che a sua volta giace su terra e benedice sua madre. Quella iconografia religiosa già divulgata alla fine del Trecento può essere interpretata simboleggiante il concetto di Immacolata Concezione. E in Santa Trinita, presso la Cappella Bartolini Salimbeni allora integralmente affrescata da Lorenzo Monaco con le storie di Maria, oltre all'installazione di tavola d'altare raffigurante l'Annunciazione recante come tema di predella

“Natività”, narrando al posto d’onore degli affreschi il “Miracolo della Madonna della Neve”, tema connesso alla fondazione di Santa Maria Maggiore a Roma, il concetto specifico di Immacolata Concezione doveva essere singolarmente sottolineato. D'altronde Santa Maria Maggiore a Firenze non poteva ignorare come chiesa omonima, le cose riguardanti Santa Maria Maggiore a Roma e così la nuova e spettacolare raffigurazione della Madonna della Neve sottolineante concetto di Immacolata Concezione allora presa in Cappella Bartolini Salimbeni doveva essere presa in considerazione per la stesura pittorica della cappella dedicata a Santa Caterina. Ma la prima versione della tavola d'altare Carnesecchi non si risultò mostrante tale concetto e direi che solo l'affresco di sopra, raffigurante “Annunciazione” di Paolo Uccello eseguito prima della sua trasferta a Venezia nel 1425, poté in qualche misura alludere al concetto di Immacolata Concezione. Per questo hanno deciso di chiedere Masaccio a cambiare il tema di predella centrale alla “Natività di Cristo”, seguendo gli esempi visti in Santa Trinita.

Nonostante la brevità del tempo in cui la prima versione masacesca di predella centrale fu esposta, doveva causare forti influssi su vari artisti d'epoca. Così nell'articolo precedente ho sottolineato il caso di Andrea di Giusto, collaboratore di Masaccio ai tempi del Polittico di Pisa. In questa sede sottolineo su Mariotto di Cristofano divenuto parente di Masaccio stesso fin dal 1421, e poi, su Fra Angelico.

Il Polittico di San Pietro Martire di Angelico (1428 circa) reca la predella centrale raffigurante “Cristo al sepolcro” e come nel caso di Masaccio, la scena fu avvolta dal buio. Anche la posa di incrociare davanti le braccia, di Cristo, è identica a quella raffigurata da Masaccio. In quegli stessi anni Angelico creò un capolavoro di miniatura raffigurante maiuscolo G col senso straordinario di modernità. Una grande corona di spine è appesa all'asta interna della iniziale G. Questo mi sembra derivasse dall'impressione fresca di visione di quella predella masacesca in cui la corona di spine fu raffigurata appesa al braccio di croce dietro la figura di Cristo. Angelico, per la tavola d'altare destinata alla Cappella Strozzi in Santa Trinita, inventò nuova iconografia di “Deposizione dalla croce” facendo appoggiare al braccio di croce due scale simmetricamente disposte. Mi pare che l'idea derivasse proprio dall'analisi compositiva di quella predella masacesca. Dietro al “Cristo al sepolcro”, sembra che due scale siano simmetricamente appoggiate sul braccio di croce. Ma in verità solo la scala a sinistra realmente esiste, mentre quella a destra è frutto di visione sbagliata. Essa fu costituita non da una scala ma da un'asta e da una lancia.

Come prova calzante degli acuti interessi mostrati dagli amici di Masaccio su quella predella affascinante, vorrei citare finalmente il caso di Masolino stesso. Guardando la tavola d'altare di Santa Maria Maggiore a Roma, sulla figura di San Martino dipinto da Masolino e oggi esistente a Filadelfia trovo la raffigurazione di un grande bottone in forma rotonda in cui fu conferito motivo di “Cristo al sepolcro” in modo appunto riflettente quello masacesco. Tale scelta artistica appositamente presa da Masolino a Roma con ogni probabilità subito dopo la scomparsa improvvisa di suo compagno, rendendo vivo il ricordo della vicenda riguardante il cambiamento dei moduli artistici del Trittico Carnesecchi e resuscitando in terra di Roma quella opera preziosa che una volta con tale cura Masaccio creò ed al secondo momento costretto ad abbandonare, mi pare sia davvero omaggio da parte di Masolino all'anima di Masaccio. Facendo così il politico romano mi sembra quasi diventi la tomba di Masaccio. I maiuscoli M così riccamente raffigurati sulla veste sontuosa di San Martino sembrano impressionare come gli iniziali di Masaccio, e nello stesso tempo simboleggino la Morte.

Ad ogni modo è assai importante per noi accorgerci sull'esistenza di quella piccola parte ornamentale di

San Martino conferita da Masolino con tanta cura e amore, come segno di omaggio da parte del compagno amico. Facendo così Masolino risuscitò un vero capolavoro di Masaccio e nello stesso tempo risuscitò l'anima di Masaccio. Considerando tutte queste cose, ormai per noi diventa chiara la reale esistenza della predella centrale raffigurante “Cristo al sepolcro”, recentemente scoperta, nella prima versione del Trittico Carnesecchi compiuto nel 1425 in collaborazione tra Masaccio e Masolino.

1. カルネセッキ祭壇画とサンタ・トリニタ教会の最新絵画芸術

前稿までで我々はトスカナ期に於けるマサッチョの絵画作品につき、中世後期ピサ芸術、とりわけティエーノ・ディ・カマイーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓(図1)との関連性を強調しつつ分析して来た(注1)。本稿ではいよいよ彼の最晩年、ローマのサンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画、通称「コロナ家祭壇画」につき検討を始めることとなる。だがその前に前稿で未解決のままにしておいた一つの重要問題につき今時点で可能な限り解決をめざしておきたいと思う。新発見のトンド画「墓に於けるキリスト」(図2、3)を中央プレデッラとしてとり込んだ「カルネセッキ祭壇画」の当初の構成案は、ピサの帝墓の三層構造、その最下層に墓の本体的部位が来ていたことを反映するものであり、又マゾリーノのエンポリに於ける1424年作フレスコ画で「墓に於けるピエタ」やトンド内にキリストの顔を表現していたこと(図4)、それに「カルネセッキ祭壇画」は聖カテリーナ礼拝堂に置く祭壇画であることからアンニョロ・ガッディ作アンテッラの「聖カテリーナ礼拝堂祭壇画」やシモーネ・マルティーニ作「ピサ・聖カテリーナ教会祭壇画」の第一層、中央プレデッラに「墓に於けるキリスト」が登場することを反映したものとして了解された(注2)。しかし実際には「カルネセッキ祭壇画」に於て、マサッチョ作中央プレデッラ画はまもなく「キリストの降誕」、即ちヴァザーリも後に見ることになるものに置き換えられた訳である(注3)。前稿で同祭壇画への抜本的理解を目ざすとしながらも、中央プレデッラ画のイコノグラフィーが何故同人による別のものに変えられたのかについては「何らかの理由により」とするのみであった。この点新たに掘り下げ検討してみるべ

きと思われる。

マサッチョの最初期作品、1422年4月完成の「サン・ジョヴェナーレ祭壇画」に於てスピネッロ・アレティーノによるクイント及びルッカの三翼画から来る影響が読みとられていたが(注4)、マサッチョがフィレンツェのサンタ・マリア・マッジョーレ教会の聖カテリーナ礼拝堂に設置する祭壇画制作にマゾリーノとたずさわる際、アンテッラの聖カテリーナ礼拝堂のアンニョロ・ガッディ作祭壇画のみならずスピネッロ・アレティーノ(注5)及びピエトロ・ネッリ(注6)によるフレスコ画「聖カテリーナ伝」にも注目させられたものと思われる。何故ならそこには両画家それぞれにより、ピサの帝墓内に登場していたハインリッヒ七世の皇帝冠をかぶる姿に通ずる生彩あるローマ皇帝の横顔が描かれていたからである。それ故にもマサッチョのスピネッロ芸術への関心、中でもとりわけ同聖女を描いた作品への関心はさらに高まらざるを得なかったものと思われる。実はサンタ・トリニタ教会のバルトリーニ・サリンバーニ礼拝堂の1422年頃迄の状況はこうしたマサッチョの関心を満たすものがあったと言うことが出来るのである。ヴァザーリによると同聖堂の礼拝堂にスピネッロは「受胎告知」を描いたとされるが(注7)、長らくその言は根拠のないこととして無視されてた。ところが1961年、バルトリーニ・サリンバーニ礼拝堂のロレンツォ・モナコによるフレスコ画の修復中、その下のイントナコからスピネッロ・アレティーノによる秀作、「聖カテリーナの神秘の結婚」をテーマとしてとり込んだ「聖母子及び諸聖人立像」の大構図が破壊された状況で出現したのである(図5)(注8)。それ故バルトリーニ・サリンバーニ礼拝堂が1420年代、ロレンツォ・モナコによる「聖母マリア伝」で全面的にフレスコ画でおおわれる前

に、スピネッロ・アレティーノが少なくとも「受胎告知」並びに「聖母子及び諸聖人群像」をそこに描いていたことが明確化され、マサッチョやマゾリーノはそれらを多大の関心をもって見極め得たであろうと考えられるのである。出現したスピネッロの壁画は同所よりはがされ、隣接するセルチャッリ礼拝堂に移されているが、玉座の聖母に座る幼児キリストの手前、ひざまづく聖カテリーナが聖母の介ぞえのもとキリストから指輪を受けとる主構図を中心に、六聖人が左右対称的に立ち、又聖母の背後、玉座の上縁部が見事な帝冠の形を示すこと、又全体を冠する建築的枠組が横ひろがりのアーチ形を基調とすること等により、ピサ大聖堂内の帝墓第二層、皇帝座像を中心とする六廷臣像の構図(図1)が示していたものの影響を見極められるのである。又発注者たるバルトロメオ・サリンベーニの守護聖者たる聖バルトロメオが描かれることから、ピサの帝墓下方の聖バルトロメオの祭壇の主像、同聖人像の存在にも通じるものがあつた。

因みにバルトロメオ・サリンベーニは1390年にジョヴァンナ・カヴァルカンティと再婚するが、デベネディクティスは1382年に結婚した最初の妻リザ・バルトロ・カンビの守護聖人たる聖女エリザベタが登場することから同作は1390年以前の作としている(注9)。一方ボスコヴィッツは1393年のクイント・フィオレンティーノのサンタ・マリア教会祭壇画に近いネオジョットেসキの彫塑性から成るこのフレスコ作品を1390年以降、1395年以前のものとしている(注10)。スピネッロは1392年迄ピサのカンポサントでフレスコ画制作に当たったが(注11)、約1年に渡るピサ滞在中見極めた帝墓の影響がアンテッラでのフレスコ、クイント・フィオレンティーノの祭壇画、そしてサンタ・トリニタ教会での壁画の彫塑的モニュメンタリティに反映したとやはり考えるべきであろう。従って同フレスコ中、ひざまづき指輪を得る聖カテリーナの姿は新妻ジョヴァンナのものと思えるべきと思われる。いずれにせよ1422年頃には、それまでスピネッロ・アレティーノにより描かれていた同礼拝堂壁画はロレンツォ・モナコによる全く新たな構図「聖母マリアの生涯」によりお

おわれることとなり、祭壇画として「受胎告知」を設置し、又見事な鉄格子をもって閉じられ、同礼拝堂全体の芸術的変容には目を見張られるものがあつた筈である(図6)。スピネッロ作品のサンタ・トリニタ教会に於ける痕跡を全く近年迄我々は持ち合わせる事がなかった訳であるがそんな中、16世紀後半にもなってヴァザーリが同教会の礼拝堂にかつて存在したスピネッロの作品に関する具体的証言を展開していることから思うに、ルネッサンス期を通じ、1420年代初頭に同礼拝堂で見られたラディカルな芸術内容の変更の一件は多くの人々の関心をもって言い伝えられていたものと考えられる。そして1423年には教養高く高度な美的感性を持つ巨大なパトロン、パッラ・ストロツツィの意向のもと同教会ストロツツィ家大礼拝堂にジェンティーレ・ダ・ファブリアーノ作「三王礼拝」の祭壇画(図7)が完成、ロレンツォ・モナコによる同家小礼拝堂祭壇画が隣接する空間に進行し(注12)、又それら大小両礼拝堂をへだてる壁面を一部くり抜いて設けられるアルコソーリウム内にいずれパッラの父、オノーフリオ・ストロツツィの墓がジェンティーレ・ダ・ファブリアーノによる花のフレスコ画を伴ない完成して行くことになる(図8)(注13)。かくして当時サンタ・トリニタ教会はギベルティ的な洗練された国際ゴシック的美学の発露としてのロレンツォ・モナコ、ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノの絵画のフィレンツェに於ける最新拠点としてフィレンツェでも最も注目させられる芸術空間となっていたのである。そのジェンティーレ・ダ・ファブリアーノの「三王礼拝」であるが、国際ゴシック性からしてドナテッロ、ブルネッレスキ、マサッチョの革新的美学と基本的に対立するなかにあつて、同祭壇画のプレデッラに於てはブルネッレスキ的遠近法やアーケードを展開する建築から成る「はじめてのお宮参り」を示し(注14)、既にマサッチョの「サン・ジョヴェナーレ祭壇画」から来る影響をもしたたかに取り入れている。かくしてマサッチョにしてもサンタ・トリニタ教会の1420年代の各芸術動向に対しては多大の関心を注がざるを得ない状況となっていたことが理解されるのである。又マサッチョの協力

者マゾリーノに於てはロレンツォ・モナコやジェンティーレ・ダ・ファブリアーノの芸術は常にゴシック的優美を重視していたギベルティに通じるものとしても評価、関心を高め得たから、要するに1425年の「カルネセッキ祭壇画」の芸術実体にサンタ・トリニタ教会の最新芸術の流れが強く反映することはむしろ当然のことと思われ、その一つとしてロレンツォ・モナコによるバルトリーニ・サリンベーニ礼拝堂の絵画装飾化の実体があったのである。

2. ロレンツォ・モナコの「雪の聖母マリア」に於ける「無原罪のお宿り」の概念

1422年頃、ロレンツォ・モナコによる「聖母伝」を主にバルトリーニ・サリンベーニ礼拝堂はおおわれ始めるが、しからばマサッチョやマゾリーノも注目せざるを得なかったその内容とはいかなるものであったのだろうか。まずスピネッロ・アレティーノによる「聖母子及び諸聖人達」のフレスコ(図5)にピサの帝墓から来る影響を見たが、そこに登場した発注者バルトロメオ・サリンベーニの守護聖者としての「聖バルトロメオ」はこの程ロレンツォ・モナコにより礼拝堂入口のアーチ部に施される四聖人立像の一つとして、帝冠の形体を上方にかざした「タベルナーコロ」のもと描かれ(図9)、しかもサンタ・トリニタ教会の正面中央門から礼拝堂を見た際まず目につく位置に強調されている。同礼拝堂の絵画の主テーマは聖母マリア伝であるが、入口上、側廊に向う壁面には「聖母被昇天」が左右対称的構図で力強く君臨し、帝墓第二層の皇帝座像の存在を想起させるものがある(図6)。その下方、礼拝堂内のフレスコ画は「ヨアキムの神殿よりの追放」、「金門に於けるヨアキムとアンナの邂逅」、「マリアの誕生」、「マリアのお宮参り」、「マリアの結婚」、「マリアの死」、「雪の聖母の奇跡」(図10)と展開し、天井部にはダヴィデ、イザヤ、マラキ、ミカが描かれている。そして祭壇画は「受胎告知」を示し、プレデッラとして「聖女エリザベッタの訪問」、「キリスト降誕」、「三王礼拝」、「エジプトへの逃避」が表わされるのである(図11)(注15)。中でも同礼拝堂内では祭壇画の奥、最も目立つ上方の位置に、聖母マリアにまつわ

る魅力的伝承「雪の聖母の奇跡」(図10)が登場するが、その具体的な記述は12—13世紀に逆のぼる(注16)ローマのサンタ・マリア・マッジョーレ教会の建立に関する伝承の概略は次のようなものである。

ローマのジョヴァンニなる貴族夫妻には子が恵まれず、その遺産をどのようにすべきかの悩みがあった。352年8月3日の夜聖母マリアがジョヴァンニの夢に出現し、「エスクイリーノの丘に真夏の雪を降らすが、その積雪の外郭にそって聖母教会を建てるべきである」と告げる。彼は夢の内容を直ちに法王リベリウスに告げに行くが、法王も前夜同様の聖母による夢のお告げを得たと語る。するとそこに、今エスクイリーノの丘で雪が降っていると使者が伝えにやって来る。法王は雪積の外周を忠実に剣でなぞり、その平面図にそってサンタ・マリア・マッジョーレ教会が建立されたのである(注17)。

さてロレンツォ・モナコによるバルトリーニ・サリンベーニ礼拝堂内の絵画装飾の中心軸上にはまず「雪の聖母マリアの奇跡」が強調され、その下に「受胎告知」、「キリスト降誕」が表わされる。そして「エルサレムの黄金門に於けるヨアキムとアンナの邂逅」を伴う中、全体は「被昇天」で冠され、聖母マリアの生涯をたどりつつもととりわけ「聖母マリアの無原罪のお宿り」の概念を強調しているものと思われる(図9)。「雪の聖母の奇跡」ではとりわけ雪の純白さから無原罪性が強調され(注18)、「受胎告知」では神意によりマリアがキリストを宿すということを通じ聖母マリアの無原罪性の理由が明らかになるのであり(注19)、又14世紀後半、スウェーデンのビルジッタがベツレヘムで得た聖母マリアの出産場面の幻視に基く、地上に横たわり母を祝福するキリストを母が礼拝する「降誕」図(図12)(注20)では、我が子キリストの故に母は罪から無縁である榮譽を授けられ、それへの謝意として母の側から子に対する礼拝が営まれる。子キリストはその母を祝福するのである(注21)。14世紀末から広がる同図像こそは全ては神意が原因であるところの聖母マリアの無原罪性の端的な表象となっていると思われる。

要するにバルトリーニ・サリンベーニ礼拝堂は聖母マリアの無原罪性を強調した芸術空間であり、そ

れ故にも最重点部位に「雪の聖母マリアの奇跡」の場面を登場せしめたものと解釈されよう。聖母マリアの無原罪のお宿りはドン・スコトスにより強調され、14世紀初めより主としてフランチェスコ派及びカルメル派で支持されて来た(注22)。芸術表現上では例えばフィレンツェ派のジョヴァンニ・デル・ビオンドの1355—60年頃の板絵がフランチェスコ派の同思想を示すものとして認定されている(注23)。又私はその主旨によるドナテッロの1410年頃の作として、前出ジョヴァンニ・デル・ビオンド作と同様に「黙示録の女」の図像から発した三日月の上に乗る聖母子立像を認定している(図13)(注24)。そして既に雪の聖母マリアを祝賀することは13世紀ローマ以外にも14世紀トスカナ、とりわけシエナとフィレンツェで始まり例えばオルサンミケーレ教会の同図を示すステンドグラスは14世紀末のものである(注25)。そして15世紀前半、フィレンツェの聖アンブロジーオ教会内で「雪の聖母マリア会」なる信心会が結成され、フィリッポリッピが「無原罪のお宿り」の理念を表す中央大祭壇画「父なる神により戴冠される聖母マリア」を作成するのでもある(注26)。さてレオナルド・ダ・ヴィンチは1473年の年記、8月5日の日付も明確に、雪の聖母マリアを祝う為、風景素描をヴァルディ・ニエーヴォレのモンテヴェットリーニの「雪の聖母マリア礼拝堂」から見た位置で行なっている(注27)。その10年後、1483年やがてミラノで「無原罪のお宿り礼拝堂」の為に彼は同理念を示す祭壇画の構図を独自にとりまとめ、聖母が我が子キリストを礼拝し、幼児キリストが母及び洗礼者ヨハネに対し祝福するという極めて斬新、しかしその根底にはやはり「聖母による幼な子への礼拝」の降誕図が介入するのを認められる作とするのである(図14)(注28)。レオナルドの同テーマに向っての深い関心、その長い期間に渡っての深化ぶりを物語るものと言えよう。

いずれにせよ1422、3年頃には「雪の聖母の奇跡」のフレスコを機軸にすえ、又祭壇画「受胎告知」を設置し、聖母マリアの無原罪のお宿りの理念を強調していたバルトリーニ・サリンベーニ礼拝堂の画期的芸術表現は、そもそも聖母マリアに捧げられた

フィレンツェのサンタ・マリア・マッジョーレ教会のカテリーナ礼拝堂祭壇画で聖母子がマゾリーノにより描かれ、又ウッチェッロがその上方に「受胎告知」のフレスコ画を描き添えて行く流れの中で、礼拝堂の総合的な美化の先例としても無視出来ないものがあつた筈である。そのことはロレンツォ・モナコの最新作によりおおわれたスピネッロ・アレティーノの「聖母子及び諸聖人達」のフレスコ画が期せずして聖カテリーナに捧げられていたことからしても必定のことであつた筈である。そして「雪の聖母マリア伝」がローマの具体的街並の情景表現を伴ないリアル、新鮮にフレスコ画化され、その場面の中心がサンタ・マリア・マッジョーレ教会となる空間であつたことは、フィレンツェの同名の聖堂の起源がそもそもローマのものを意識した上でのものであつたとの根強い伝承のあることからしても(注29)、マゾリーノ及びマサッチョが聖母マリアへのオマージュとして「カルネセッキ祭壇画」を1425年に形成する際やはり大いに関心の的とならざるを得なかったと思われる。こうした状況があつたにも拘わらず結果的には「雪の聖母の伝承」からイメージアップされる聖母の無原罪のお宿り性の理念がカルネセッキ家の為の礼拝堂ではフレスコによる「受胎告知」の表現を除いては希薄との印象を与えることに終り、この点発注者、聖堂当局、そしてマゾリーノ、マサッチョ、ウッチェッロ等による完成後の議論的になり得たものと思われる。それ故一度礼拝堂の空間に価値ある絵画表現がなされた後もそれを改変し得ることのフィレンツェに於けるセンセーショナルな例たるバルトリーニ・サリンベーニ礼拝堂に習って、「カルネセッキ祭壇画」は当初設置した中央プレデッラ、「墓に於けるキリスト」に代えて、「無原罪のお宿り」を強調し得る「幼児キリストへの礼拝」のイコノグラフィーによる「キリスト降誕」、即ち今フィレンツェ芸術界全体の注目の的たるサンタ・トリニタ教会のジェンティーレ・ダ・ファブリアーノ、ロレンツォ・モナコによる三つの祭壇画のいずれに於てもプレデッラ画として登場する構図をもってして最終作品化を行なったものと思われる。

3. 当初設置されたマサッチョ作プレデッラ画の周辺画家への影響

以上「カルネセッキ祭壇画」が一度マサッチョ作「墓に於けるキリスト」を中央プレデッラとして設置しながらもやがてそれが取り払われるのには一定の理由があったという点が了解される筈である。他方マサッチョによる当初の中央プレデッラ画像にはこれ又それが描かれる必然がピサの帝墓やシモーネ・マルティーニの祭壇画から来る影響、又アンニョロ・ガッディのアンテッラの祭壇画との関連性からしてあり、そうした背景が当時人々に理解され、又何よりそれは最新のルネッサンス的レアリズムによる絵画の実践者としてのマサッチョのデビューをフィレンツェの第一級の聖堂で飾ったものであるだけに、その小部位の展示が小期間のみに終わったにも拘わらず、周囲の芸術家達に強烈なインパクトを与え、例えば前稿で見たようにマサッチョのピサ祭壇画制作の協力者たるアンドレア・ディ・ジェストによる祭壇画（現アカデミア美術館蔵）に反映して行くのでもあった（注 30）。又マサッチョと同郷の、しかも 1421 年以来親戚となっていた画家、マリOTT・ディ・クリストファノが 1425 年直後に作成したと思われる「石棺内のピエタ」を主構図とする魅力的な祭壇画（図 15）（注 31）では、石棺背後の聖母の肩に右手を回し目をつぶり左下方に首をうなだれるキリストの表情にエンボリのマゾリーノ作同様図（図 4）に加えマサッチョの小トンド画内のキリストからの影響を見出せると思われる。そしてトンド内に描かれた「墓に於けるキリスト」がマリOTTの同祭壇画では主構図の下方にプレデッラとしてではなく上方に、死せる姿ではなく「復活のキリスト」として表わされているのを見るのである。

さて画僧フラアンジェリコの 1427, 8 年頃の作「聖ピエトロ・マルティレ祭壇画」は三翼から成り、主構図は聖母子及び四聖人立像を示すが、パーラをも形成する全体の上縁部はアーチ形を示し、アーチとゴシック的三角状額部に挟まれた空間に聖人説話が細かく描写されている（図 16）（注 32）。三翼部を互いに区切る建築的枠はなく、五像が一つの共通した自由空間内に登場し、「聖なる会話」形式を展開し

ている。横広りのアーチ下こうした左右対称的構図が登場することからピサの帝墓（図 1）第二層の彫刻内容を反映、又左右翼の三角狭間内に「受胎告知」が展開することからもそうした特色は強化させられている。フラ・アンジェリコに於けるマサッチョ芸術の影響が既に主要各像の彫塑性の強調に於て認められるとされるが（注 33）、現在ロンドンにあるプレデッラ部を見てみよう（図 17）（注 34）。計三つの横広りのプレデッラは計七つのトンドを含み、中心の「墓に於けるキリスト」を囲み計六聖人が登場している。中央の「墓に於けるキリスト」の背景のみが漆黒の暗闇として表わされ、他の聖人像が金地であるのとは著しい対照をなすことに気づかされる。これらの特色を総合して考えるに、同祭壇画は 1425 年設置された「カルネセッキ祭壇画」にとり込まれたピサの皇帝の墓からの芸術的影響を了解した上で、その中央プレデッラのテーマ「墓に於けるキリスト」を帝墓第一層との関連で必須の要素と認定し、マサッチョにより示された小トンド画（図 2、3）の特色、闇の中の墓に於ける、手を交叉させたキリストの死をかなり忠実に再現したものと同判断されよう。ちなみに 1425 年以降いかにアンジェリコがマサッチョによる同小部位に関心を抱いていたかのこれ又証として、同画僧によるミサ唱歌楽譜集のミニアチュール、サンマルコ美術館にある「グラドゥアーレ 558」のページ f・48v の G の大文字を表わす装飾画を考察出来ると思う。漆黒を背景とし瑞々しい緑を発色する茨の冠が、右からの光を受け棘も勢いよく表わされ、大文字 G を構成する横棒の部位に掛けられる様相は真にモダンである（図 18）。1424—1428 年の作とされる（注 35）同ミニアチュール集であるが、アンジェリコはマサッチョ作の「墓に於けるキリスト」の場面背後で十字架の横木に掛けられた茨の冠が、左からの光を受け新鮮な緑を強調してリアルに描写されたことに印象づけられ、かかる装飾文字画の傑作を生み出したと考えられるのである。さらに、マサッチョ作プレデッラ画、「墓に於けるキリスト」へのアンジェリコの分析がいかに仔細に渡るものであったかを反映するものとして、同プレデッラがマサッチョがローマへ旅立つ 1428 年以

前、既に本来の場所よりとりはずされ新たに「キリスト降誕」が登場した後であるにも拘わらず、アンジェリコはかつて「カルネセッキ祭壇画」で見たトンド画の記憶をたどりつつ独自の新しい「十字架降下」のイコノグラフィーによるサンタ・トリニタ教会ストロツィ家小礼拝堂祭壇画を生み出したものと思われる。1432年頃に完成されたとされる同十字架降下画(図19)は本来ロレンツォ・モナコが企画していた筈の「聖母子及び二聖人像」の画題を変更するものとして登場したと考えられるが(注36)、在来の十字架降下画にない新意匠性として十字架の横木の前左右にそれぞれ梯子が掛けられるという点があり、このモチーフはルネッサンス及びマニエリズム期を通じその後広く行き渡るものとなった(注37)。そして今私はそのアイデアの出発点に、1425年以来アンジェリコがそこから来る影響を多大に受けたマサッチョによるプレデッラ画「墓に於けるキリスト」(図2、3)がやはり存在すると考えるのである。前稿で私は同プレデッラ画に描かれる十字架の横木に掛けられる梯子及び檜、先端にスポンジを取り付けた棒、並びに手前の石棺の上縁部で形成される二等辺三角形につき注目していた。そしてトンドの円形と三角形の組み合わせにフィオーレのヨアキムによる「第三の段階」や聖三位一体の象徴的意味合いを読みとろうとしていた(注38)。いずれにせよマサッチョのトンド画内で構成されんとしていた二等辺三角形の左右の辺それぞれは言わば二本の平行線で形成され、左辺は梯子を形成する二本の長い木材、右辺は檜と棒によるものであった。右辺たる平行に置かれた檜と棒は互に連結しないもののあたかも一体の梯子を形成するかの印象をそこで与えている。そして実際同プレデッラ画をかつてアン・ジェリコが暗い聖堂内で見た時の第一印象はキリストの背後、その左右にそれぞれ梯子が掛かっているかの如く映じていたとしても不思議ではないのである。一度体験したであろうそうした錯覚をアンジェリコは意識的に逆利用し、二本の梯子を左右対称的に十字架に掛ける新構図としての「十字架降下」を立案したものと思われる。それが故にもそこにはもはや檜も、スポンジを先端につける棒も、登場してはいな

いのである。そして絶命しうなだれる高貴な面持ちのキリストはマサッチョのトンド画に於ける姿同様茨の冠をつけず、額には血痕を印すのみであり、一方茨の冠はマサッチョ同様画中キリストの近く、堂々その美しさを鮮明に強調して表わされるのである。

若くして見極めることの出来たマサッチョの「墓に於けるキリスト」(図2、3)から来るアンジェリコへの影響は、その後も長く続いて当然であった筈である。例えばサンマルコ修道院の第39室には恐らくベリッツォ・ゴッツォリの協力のもと「三王礼拝」のフレスコ画が描かれるが、その下方部分には「墓に於けるキリスト」が闇の中、背後及び周辺に十字架、柱、檜、スポンジを先端につけた棒を伴ない描き添えられるのである(注39)。さらに同様特色からなる板絵として1448年頃制作のヒルデスハイムの「墓に於けるキリスト」(注40)を認定出来ると思われる。そして1440年頃、サンマルコ修道院に於けるフレスコ画制作の協力者としてアンジェリコとの関係を密にしたゴッツォリ(注41)にとってもマサッチョ作プレデッラ画「墓に於けるキリスト」の詳細は把握され得た筈であり、その影響を示すものとしてフィラデルフィア美術館在の小トンド画で同題材のもの(注42)が認識され得ると思われる(図26)。暗い背景の中明るいキリストの身体、棺や前景の登場人物の暖色系色彩が異様なコントラストを発揮している。キリストは手前で両手を交叉させるのではなく開き、茨の冠をつける等し、それ故アンジェリコに於ける場合とは異なりマサッチョから来る影響はもはや直接的ではなくなっている。何よりそれは人物表現の非彫塑化、繊細化という点で顕著なのでもある。ところでヴァザーリによるとゴッツォリはローマのサンタ・マリア・マッジョーレ教会の礼拝堂にフレスコを描いたとしている(注43)。そして昨今同聖堂の旧聖ミケーレ及び鎖の聖ピエトロ礼拝堂のフレスコ画「二天使により支えられる墓に於けるキリスト」(図27)を一部の研究者がゴッツォリによる1450年代のものとして認めている(注44)。そしてそこには確かに前出のフィラデルフィアの「墓に於けるキリスト」に通ずる両手の広げ方、茨の冠を

かぶる姿が認められ、同フレスコ画の制作者がゴッツォリである可能性は高まるものと思われる。だがいずれにせよ同聖堂に於て15世紀中葉にこうした内容の「墓に於けるキリスト」のフレスコ画が描かれることを推進させたであろう一つの重要な芸術作品が存在したということ、そしてそれが1425年のマサッチョ作のプレデッラ画と深く関わるものであったということを以下見て行きたい。

4. マサッチョ作「墓に於けるキリスト」のローマのマゾリーノへの影響

1428年5月11日、マゾリーノはフィレンツェの銀行でハンガリー滞在中の支払いを引き落とし、直ちにローマ入りしたと思われる(注45)。その目的はサンタ・マリア・マッジョーレ教会の祭壇画及び聖クレメンテ教会のブランダ・カスティリオーニ礼拝堂壁画の作成であった。マサッチョは協同制作者として決っていたが、フィレンツェで未だ仕上げねばならない作品と取り組みローマへの出発をやや遅らせなければならなかった。いずれにせよ所謂「コロンナ家祭壇画」は表裏両面からなる三翼画で、主翼の表面に「被昇天の聖母」(図20)、裏面に「雪の聖母の奇跡」(図21)を描き、脇翼では両面ともにそれぞれ二体の聖人立像が登場するという極めて特殊なものであった(注46)。マサッチョは裏面の左翼「聖ジロラモと洗礼者ヨハネ」(図22)をローマ到着後まもなく完成させるが(注47)、フィラデルフィアにある脇翼の両面(図23、24)の下図は準備完了させていたという可能性が高い。何故ならマゾリーノにより完成される同翼画は表裏とも下図の人物を左右それぞれ入れかえているからである(注48)。一早くローマ入りしていたマゾリーノは早速主翼(図20、21)の制作にとりかかっていたであろうが、いずれにせよ既にローマへの出発以前からサンタ・マリア・マッジョーレ教会の為の祭壇画計画はかなり細部迄決定されていた筈である。さもなくば1428年半ばマサッチョが不慮の死を迎えた段階で少くも「聖ジロラモと洗礼者ヨハネ」を見事に完成していた状況は生じ得なかったと思われるからである。同祭壇画がかなり長期に於ける計画の後に実現化され、そ

れ故に豊かな内容を誇るという点については次稿に於て詳細に扱いたく思うが、少なくとも一点、主翼の画題に「雪の聖母の奇跡」を取り上げていることをもってしてもそこにフィレンツェを中心としたトスカナ芸術から来る影響を大きく発揮し得るものと思われ、マサッチョ及びマゾリーノがフィレンツェのサンタ・マリア・マッジョーレ教会「カルネセッキ祭壇画」作成の時点で「雪の聖母の奇跡」の表現について既に考察していたことが貴重な体験となり、ローマの祭壇画の充実に貢献したと云うことが考えられよう。又トスカナ性という面で言えば例えば「聖母被昇天」を主翼に大きく表わし、左右翼の計四名の立ち姿で囲む構成はピサの帝墓第二層(図1)の彫像配置から来るものを指摘出来、そうした考察からも「カルネセッキ祭壇画」以来、両者の芸術に根づいていた特性がローマの地でも大いに開花するということが予期させられるのである。サンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画に対する総合的理解、とりわけピサの帝墓から出発するものとの関連性、フィレンツェ芸術から来る影響等を指摘した上での考察は次稿に譲りたいが、本稿では検討してきたマサッチョ作「墓に於けるキリスト」のプレデッラ画から来る影響がローマのサンタ・マリア・マッジョーレ祭壇画の実マゾリーノの手になる部分に迄及ぶということを以下指摘しておきたい。

祭壇画裏面の右翼のパネル(現フィラデルフィア美術館在)(図23)は恐らく当初マサッチョが描き残した下図による両人物の位置関係を左右逆転してマゾリーノが完成させたものである。即ち聖ヨハネと聖マルティヌスが左右に現在示されているが、当初案では聖マルティヌスと聖ヨハネを左右に配置していた。現在の両聖者像の下にそれぞれ相手の聖者を特徴づける持ち物、衣裳の輪郭を表わす刻線がなされていることが特殊光線のもとでは見えているのである(注49)。さてコロンナ家出身の法皇マルティヌス五世の肖像としての聖マルティヌス像であるが、長い外衣全体にMを表わす装飾文字が刺繍され、法王マルティヌス五世の印としている。又長いショール状の縁の部分には柱(コロンナ)のモチーフがこれ又幾つも表わされ、コロンナ家の家紋を反映さ

せている(注 50)。そしてそのマルティヌス五世の姿に於て我々はマサッチョが「カルネセッキ祭壇画」の当初の中央プレデッラとして作成した「墓に於けるキリスト」の明白な影響を見出すことが出来るのである。同法王の外套、その胸元の大きな丸いボタンの意匠が十字架こそ表わされないものの実際マサッチョが描いたものを忠実に再現するかの「墓に於けるキリスト」となっているからである(図 25)。実はマサッチョによるものと思われる原図の痕跡によると、同法王の外套の胸元の表現にそうした表現を伴う大きなボタンはなく、こうした装飾モチーフは最終案に於てマゾリーノが敢えて強調したものであるということが分る。ギベルティはかつてフィレンツェ滞在中の同法王の為、黄金の冠と同じく黄金のボタンを制作したと「備忘録」中記している(注 51)。マゾリーノが完成させた同法王像に表わされる司教杖の上端には法王冠を持つ天使が形どられており、それ故ギベルティが新法王の為製作した二つの重要工芸品があたかも芸術界に於けるフィレンツェの優位性を強調するが如くマゾリーノにより表わされたと考えられ得るかも知れない。だがギベルティが実際に作成した法王の為のボタンは、父なる神の祝福する姿を表わしたものであることが「備忘録」により確かめられ(注 52)、マゾリーノの表現内容とは明らかに異なるのである。これは一体何を意味するのであろうか。

実は高位の僧のまとう外衣の胸元に丸い一つのボタンを示すことはマサッチョの「サン・ジョヴェナーレ祭壇画」の右翼に登場する聖ジョヴェナーレの姿(図 28)にも確認出来るのであるが、決して今ローマでマゾリーノが強調するような大きく、又人物表現を伴うものではなかった。しかしいづれにせよ「聖マルティヌス」(図 23)も司教杖を持ち、同様の形体のコスチュームをまとうことからしてマゾリーノはまさにマサッチョの 1422 年、デビュー時の芸術内容を具体的に想起した上でこうした堂々たる装飾モチーフ、しかも特定の宗教的図像を伴うボタンの表現へと成長させて行ったものと思われる。その際にそれがマゾリーノのマサッチョ芸術に対する一種のオマージュとなっていることも明らかであ

う。そして父なる神の祝福ではなくキリストの死、しかもかつてマサッチョが「カルネセッキ祭壇画」に設置しながら故あって程なく取り払われることになった貴重な小品についてこと更マゾリーノが追憶し再生させる訳であるが、今まさに急逝した才ある若き芸術家を悼み、友へのオマージュ、鎮魂としたのではなかったろうか。こうして見て行くとマルティヌス五世の外套に施された M の頭文字はマサッチョの頭文字たり得、又死(モルテ)を象徴し、言わば同祭壇画はマサッチョの墓の如きものにもなるであろう。マサッチョの父の名はジョヴァンニであった。又彼はサンジョヴァンニ・ヴァルダルノ出身であった。それ故にもマゾリーノは聖ジョヴァンニを右から左に移動させ父と子を左右に向かい合わせ、ピサの帝墓の下に聖バルトロメオの祭壇上に傭兵隊長父子の像が左右に登場した状況(図 1)をも反映させんとしたのではないだろうか。そもそも当初から同祭壇画に墓への意識が色濃く備わっていたであろうことは三翼画の表側が被昇天の聖母を主題とし、左右の脇侍像を迎えピサの帝墓第二層の構図を反映させてもいたことから認識出来るが、マサッチョが完成したパネルに登場する聖ヒエロニムスの、遺体を収めた墓が同聖堂に存在すること(注 53)、そのパネルのみに草花の表現がなされ、フィレンツェのサンタ・トリニタ教会のオノーフリオ・ストロツィの墓(図 8)にジェンティーレ・ダ・ファブリアーノが施した花の装飾画を想起させる点があることから推測可能なのである。いづれにせよマサッチョ作「墓に於けるキリスト」がローマに於けるマゾリーノに、マサッチョの死の直後こうした明確な影響を発揮したことは事実であり、その早すぎる死の報を伝え聞いたブルネッレスキが発した言葉「それは我々にとり大いなる損失をもたらしした。」(注 54)にも呼応し、当時の芸術界全体の嘆きをまさに象徴するものと言えよう。

以上見て来ると、フィレンツェのサンタ・マリア・マッジョーレ教会の「カルネセッキ祭壇画」から来るものの影響が確かにローマのサンタ・マリア・マッジョーレ教会祭壇画の芸術内容に迄及ぶということを我々は具体的にも認識することが出来るのであ

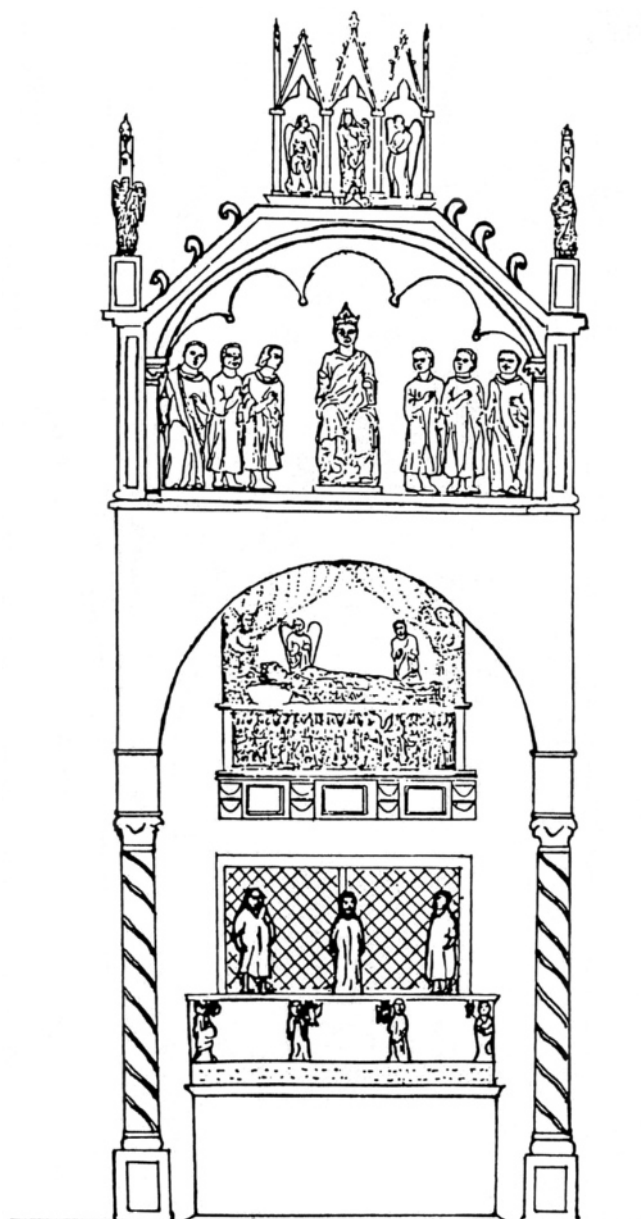
る。言い換えるならば、このローマの重要作品に於けるかかる掛け替のない装飾モチーフ（図25）への注目を通じて、我々は「カルネセッキ祭壇画」の当初案でマサッチョ作中央プレデッラ画、多くの周辺の芸術家達を魅了した「墓に於けるキリスト」（図2、3）が実際存在していたということをもはや明確に認識することが出来るのである。

〔注〕

- 1) 團 名保紀、ティエーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンスへの影響〔XIV〕15世紀フィレンツェ絵画—その4—、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 41, 2006, pp.34-40, 43-48
同筆者、同題〔XV〕—その5—、同紀要 42, 2007, pp. 43-64
同筆者、同題〔XVI〕—その6—、同紀要 43, 2008, pp. 55-76
同筆者、同題〔XVII〕—その7—、同紀要 44, 2009, pp. 47-60
同筆者、同題〔XVIII〕—その8—、同紀要 45, 2010, pp. 13-25
同筆者、同題〔XIX〕—その9—、同紀要 46, 2011, pp. 21-37
- 2) 同筆者、前出紀要 2011, pp.23-28
- 3) 同上, pp.24-26
- 4) 同筆者、前出紀要 2006, pp.35, 36
- 5) M. Boskovits, *Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze 1975, pp.145-146, 436, Tavv.160, 161
- 6) Ibid., p.419, Tav.65
- 7) C. De Benedictis, *Su un affresco di Spinello Aretino: vicende di una committenza*, in *Scritti di storia dell' arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, I, p.55
- 8) Ibid., p.55
- 9) Ibid., pp.55-56
- 10) Ibid., p.56 M. Boskovits, op. cit., pp.146, 249 n.246, 435
- 11) Ibid., pp.145, 440
團 名保紀、ティエーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンスへの影響〔X〕14世紀フィレンツェ派祭壇画—後編—、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 37, 2002, p.76, 図 32
- 12) 團 名保紀、ティエーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンスへの影響〔XI〕15世紀フィレンツェ絵画—その1—、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 38, 2003, pp.76-79
同筆者、ティエーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓のルネッサンスへの影響〔XII〕15世紀フィレンツェ絵画—その2—、群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編 39, 2004, pp.52-58
- 13) 同筆者、前出紀要 2003, pp.77-78
同筆者、前出紀要 2004, p.54
- 14) 同上, p.57 A. Padoa Rizzo, *L'Adorazione dei Magi di Gentile da Fabriano per Palla Strozzi in La Chiesa di Santa Trinita a Firenze*, Firenze 1987, p.116
- 15) M. Eisenberg, *Lorenzo Monaco*, Princeton 1989, pp.37-44, 128-136
- 16) M. Israël, *Sassetta's Madonna della Neve an image of patronage*, Leiden 2003, pp.99-100
F. Lorenzi, G. Malanima, *L'Oratorio di Leonardo da Vinci, La Madonna della Neve a Montevettolini*, Firenze 2006, p.26
- 17) M. Israël, op. cit., pp.98-99
- 18) Ibid., p.102
- 19) M. Levi D'Ancona, *The iconography of the Immaculate conception in the Middle Ages and early Renaissance*, College art association of America 1957, pp.18,26
- 20) 團 名保紀、ルカ・デッラ・ロピア生誕600年・晩年の大理石製レリーフ「キリストの降誕」の発見、芸術文化 5, 2000, pp.24-34
- 21) 斎藤泰弘、「岩窟の聖母」の図像の神学的解釈序説—ロンドンの聖母は無原罪の宿りを表現しているのか否かをめぐって—、イタリア学会誌 XLV, 1995, pp.34-35, 52
参照：P. Gabriele M. Roschini O.S.M., *Dizionario di Mariologia*, Roma 1961, “voce” *immacolata concezione*, pp.211, 218
M. Levi D'Ancona, op. cit., p.10
- 22) Ibid., p.10
- 23) Ibid., p.26
- 24) 團 名保紀、「無原罪のお宿り」を表わす初期ドナテッロ作大理石製聖母子像、東北芸術文化学会会報 35, 2004, pp.5-6
- 25) F. Lorenzi, G. Malanima, op. cit., pp.131-137
- 26) グロリア・フォッシ著（塚本博訳）、フィリッポ・リッピ、東京書籍 1994, pp.53, 57
- 27) F. Lorenzi, G. Malanima, op. cit., pp.13, 21 segg.
- 28) 斎藤泰弘, art. cit., p.41 segg.
- 29) A. Busignani, R. Bencini, *Le chiese di Firenze Quartiere di Santa Maria Novella*, Firenze 1979, p.107
F.L. Del Migliore, *Firenze città nobilissima illustrata*, Firenze 1684, p.423 segg.
- 30) 團 名保紀、前出紀要 2011, pp.32-33
- 31) L. Berti, *Mariotto di Cristofano, Pietà e quattro santi* in

- L'età di Masaccio*, Milano 1990, pp.120-121
Mater Christi, Altissime testimonianze del culto della vergine nel territorio aretino (a cura di Anna Maria Maetzel), Arezzo 1996, pp.43-44
- 32) U. Baldini, *L'opera completa dell'Angelico*, Milano 1970, pp.85-86
 D. Cole Ahl, *Beato Angelico*, London 2008, pp.57-67
 G. Bonsanti, *Beato Angelico Catalogo completo*, Firenze 1998, pp.36, 124
- 33) G. Bonsanti, op. cit., p.124
 D. Cole Ahl, op. cit., pp.63, 67
- 34) U. Baldini, op. cit., p.86
 G. Bonsanti, op. cit., p.124
 D. Cole Ahl, op. cit., pp.62-63
- 35) M. Scudieri, S. Giacomelli (a cura di), *Fra Giovanni Angelico pittore miniatore o miniatore pittore*, Firenze 2007, pp.58-88
 G. Morello, *Il Vangelo miniato del Beato Angelico* in A. Zuccari, G. Morello, G. de Simone (a cura di), *Beato Angelico L'alba del Rinascimento*, Ginevra-Milano 2009, p.53 segg.
 尚勢い豊かな自然な茨の冠は1428年頃のアンジェリコ作十字架に於ても表現される。L. Baldini, *Beato Angelico*, Firenze 1986, pp.30, 228
- 36) 團 名保紀、前出紀要 2003, p.76 segg
- 37) A. Padoa Rizzo, *Dal Gotico estremo al Rinascimento : La 'Deposizione di croce' per Palla Strozzi di Lorenzo Monaco e del Beato Angelico* in *La Chiesa di Santa Trinita a Firenze* cit., p.130
- 38) 團 名保紀、前出紀要 2011, pp.27, 28
- 39) A. Padoa Rizzo, *Benozzo Gozzoli un pittore insigne, "pratico di grandissima invenzione"*, Milano 2003, pp. 23-33
- 40) G. Bonsanti, op. cit., pp.152-153
- 41) A. Padoa Rizzo, *Benozzo Gozzoli un pittore insigne...* cit., p.23 segg
- 42) Idem, *Benozzo Gozzoli pittore fiorentino*, Firenze 1972, pp.17, 103
 C. B. Strehlke, *Italian paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 2004, pp.192-193
- 43) P. Di Benedetti, *La cappella d'Estouteville in Santa Maria Maggiore a Roma* in B. Toscano, G. Capitelli (a cura di), *Benozzo Gozzoli allievo a Roma, maestro in Umbria*, Milano 2002, p.238
 A. Padoa Rizzo, *Benozzo Gozzoli un pittore insigne...* cit., p.91
- 44) Ibid., pp.238-245
 尚 Padoa Rizzo は否定的見解をとる : A. Padoa Rizzo, *Benozzo Gozzoli un pittore insigne...* cit., p.91
- 45) P. Joannides, *Masaccio and Masolino A Complete Catalogue*, London 1993., p.33
- 46) Ibid., pp.414-415
 C. B. Strehlke, op. cit., pp.252-268
- 47) U. Procacci, *Tutta la pittura di Masaccio*, Milano 1956, pp.36-37
 L. Berti, *L'opera completa di Masaccio*, Milano 1968, p. 100
 U. Baldini, *Masaccio*, Milano 2001, pp.167, 178
- 48) P. Joannides, op. cit., pp.416, 420
 C. B. Strehlke, op. cit., pp.252, 254, 256, 258
- 49) Ibid., pp.256, 258
- 50) Ibid., p.261
- 51) Lorenzo Ghiberti, *I Commentari* (a cura di O. Morisani), Napoli 1947, p.44
- 52) Ibid., p.44
 C. B. Strehlke, op. cit., p.261
- 53) M. Israëls, op. cit., p.112
- 54) L. Berti, op. cit., p.84
- 〔図版〕
- 1) ティーノ作皇帝ハインリッヒ七世の墓(1315年、ピサ大聖堂内)再構築案(團 1983年)
- 2) マサッチョ、プレデッラ画「墓に於けるキリスト」、個人蔵
- 3) 同上
- 4) マゾリーノ、墓に於けるキリストとヴェロニカの布、エンポリ、コッレジャータ美術館 (L. Berti, A. Paolucci, a cura di, *L'Età di Masaccio*, Milano 1990, p.147)
- 5) スピネッロ・アレティーノ、聖母子及び諸聖人達、フィレンツェ、サンタ・トリニタ教会、セルチャッリ礼拝堂 (*La Chiesa di Santa Trinita a Firenze*, Firenze 1987, Tav.70)
- 6) サンタ・トリニタ教会内バルトリーニ・サリンベーニ礼拝堂 (M. Eisenberg, *Lorenzo Monaco*, Princeton 1989, Fig.102)
- 7) ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノ、三王礼拝、ウッフィッツィ美術館 (*La Chiesa di Santa Trinita a Firenze* cit., Tav.90)
- 8) オノーフリオ・ストロツツィの墓、フィレンツェ、サンタ・トリニタ教会 (Ibid., Tav.201)
- 9) ロレンツォ・モナコ、聖バルトロメオ、バルトリーニ・サリンベーニ礼拝堂壁画 (M. Eisenberg, op. cit., Fig.118)

- 10) ロレンツォ・モナコ、雪の聖母マリアの奇跡、バルトリニ・サリンペーニ礼拝堂壁画 (M. Eisenberg, op. cit., Fig. 114)
- 11) ロレンツォ・モナコ、受胎告知、バルトリニ・サリンペーニ礼拝堂祭壇画 (*La Chiesa di Santa Trinita a Firenze* cit., Tav.83)
- 12) ロレンツォ・モナコ、ブレデッラ「キリスト降誕」、バルトリニ・サリンペーニ礼拝堂祭壇画 (M. Eisenberg, op. cit., Fig.125)
- 13) ドナテッロ、無原罪のお宿りの聖母子、個人蔵
- 14) レオナルド・ダ・ヴィンチ、「岩窟の聖母」、パリ、ルーヴル美術館 (R. Monti, *Leonardo*, Firenze 1965, Fig.23)
- 15) マリオット・ディ・クリストファノ、「石棺内のピエタ」と四聖人 (*L'Età di Masaccio* cit., p.121)
- 16) フラ・アンジェリコ、聖ピエトロ・マルティレ祭壇画主要部分、フィレンツェ、サンマルコ美術館 (G. Bonsanti, *Beato Angelico Catalogo completo*, Firenze 1998, p.36)
- 17) フラ・アンジェリコ、聖ピエトロ・マルティレ祭壇画ブレデッラ部分、ロンドン、コートールド研究所美術館 (D. Cole Ahl, *Beato Angelico*, London-New York 2008, p. 62)
- 18) フラ・アンジェリコ、Graduale 558, f. 48v, フィレンツェ、サンマルコ美術館 (*Beato Angelico L'Alba del Rinascimento*, Milano 2009, p.54)
- 19) ロレンツォ・モナコとフラ・アンジェリコ、「十字架降下」の祭壇画、フィレンツェ、サンマルコ美術館 (*La Chiesa di Santa Trinita a Firenze* cit., Tav.106)
- 20) マゾリーノ、「被昇天の聖母」、サンタ・マリア・マッジョーレ祭壇画表面主翼画、ナポリ、カポディモンテ美術館 (C. B. Strehlke, *Italian painting 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, 2004, p.260, Fig.44B.6)
- 21) マゾリーノ、「雪の聖母マリアの奇跡」、サンタ・マリア・マッジョーレ祭壇画裏面主翼画、ナポリ、カポディモンテ美術館 (C.B. Strehlke, op. cit., p.260, Fig.44 B.5)
- 22) マサッチョ、「聖ジロラモと洗礼者ヨハネ」、サンタ・マリア・マッジョーレ祭壇画裏面の左翼画、ロンドン、ナショナル・ギャラリー (C.B. Strehlke, op. cit., p.261, Fig. 44 B7)
- 23) マゾリーノ、「福音書記者ヨハネと聖マルティヌス」及び当初の原図輪郭線の Strehlke による強調、サンタ・マリア・マッジョーレ祭壇画裏面右翼画、フィラデルフィア美術館 (Ibid., p.258, Fig.44 B1)
- 24) マゾリーノ、「聖ピエトロと聖パオロ」及び当初の原図輪郭線の Strehlke による強調、サンタ・マリア・マッジョーレ祭壇画表面左翼画、フィラデルフィア美術館 (Ibid., p. 254, Fig.44 A3)
- 25) マゾリーノ、「墓に於けるキリスト」、「聖マルティヌス」に於けるボタンの部分、フィラデルフィア美術館 (Ibid., p.263, Fig.44 B.11)
- 26) ペノッツォ・ゴッツォリ、墓に於けるキリスト、フィラデルフィア美術館 (Ibid., p.192, plate 35)
- 27) ペノッツォ・ゴッツォリ(?), 墓に於けるキリスト、ローマ、サンタ・マリア・マッジョーレ教会壁画 (*Benozzo Gozzoli allievo a Roma, maestro in Umbria*, Milano 2002, p.242, Fig.4)
- 28) マサッチョ、「聖ジョヴェナーレと聖アントニオ・アパーテ」、聖ジョヴェナーレ祭壇画右翼、カッシャ・ディ・レツジェッロ、聖ピエトロのピエーヴェ教会 (R. Fremantle, *Masaccio Catalogo completo*, Firenze 1998, p.27)



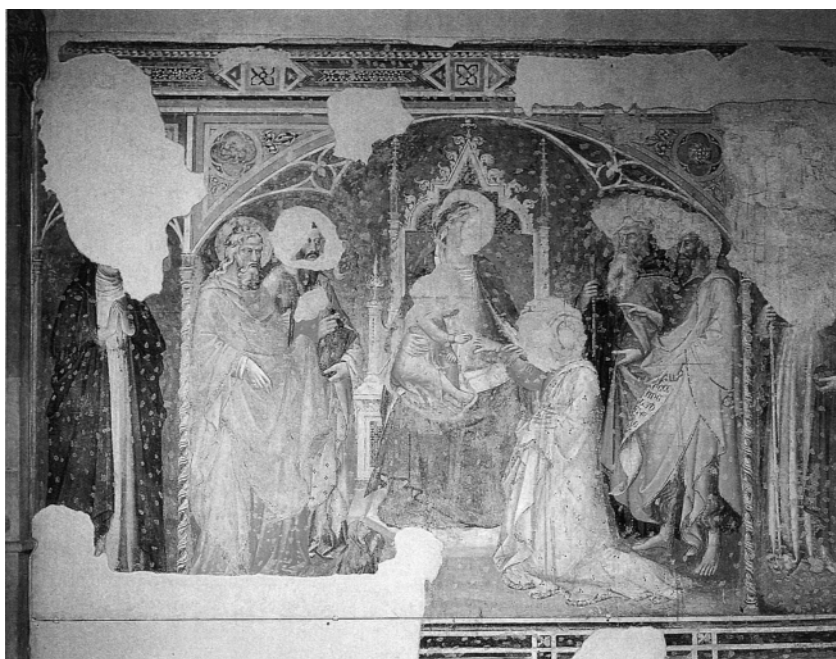




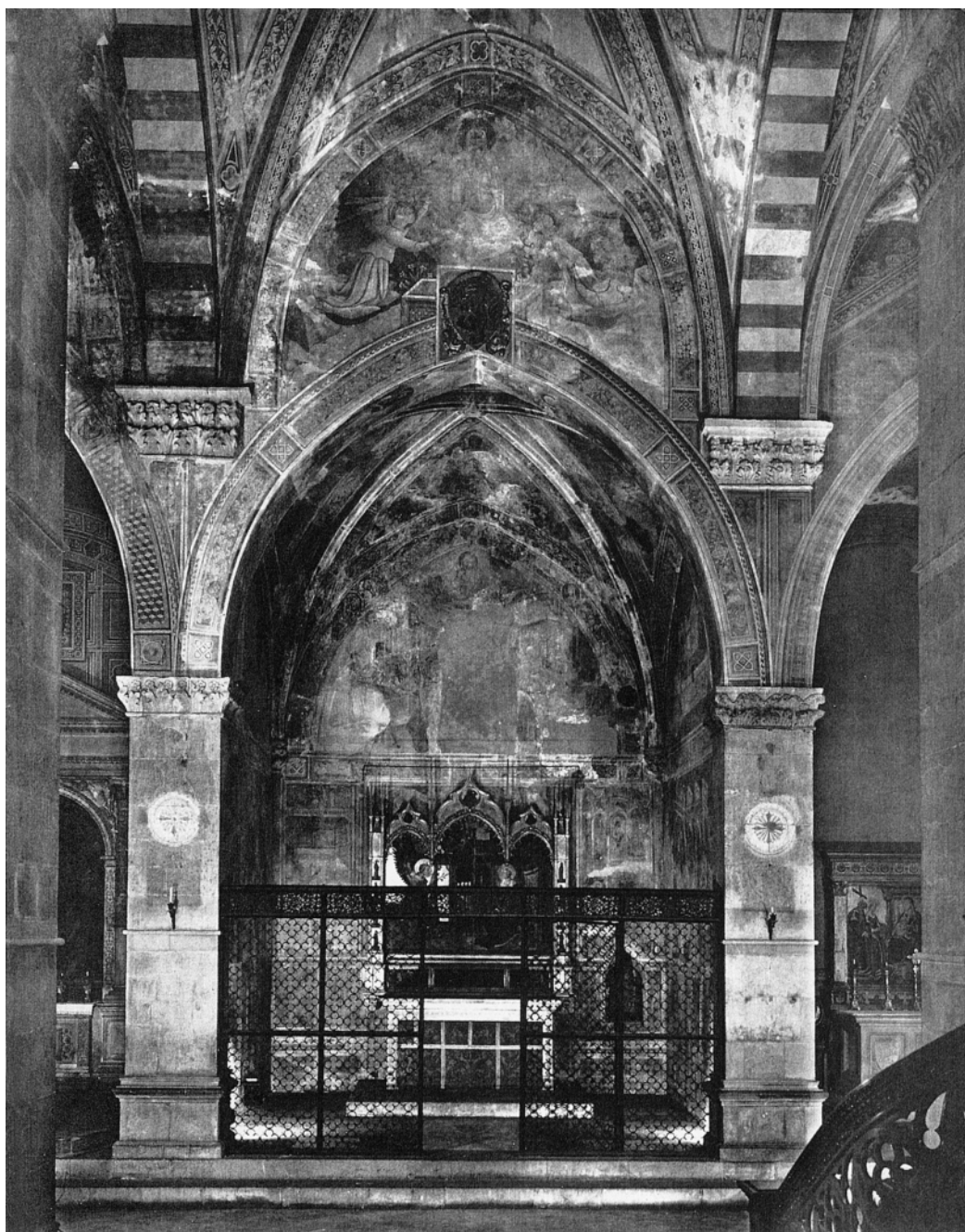
3

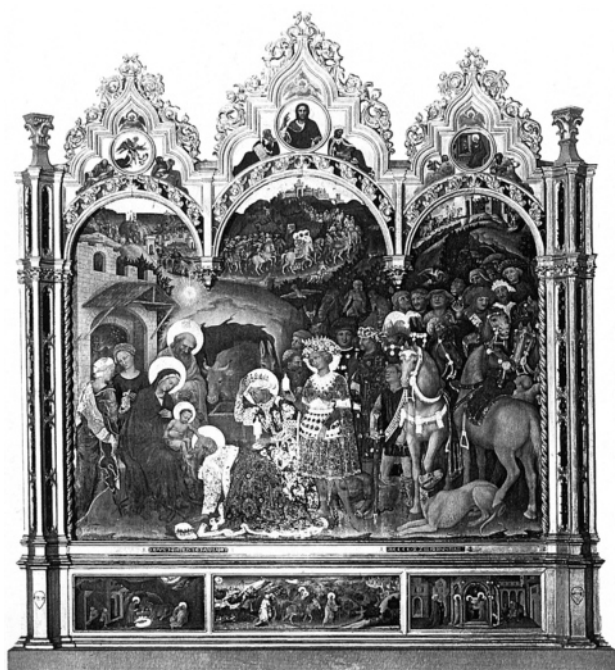


4



5





7

8



9



10



11



12



13



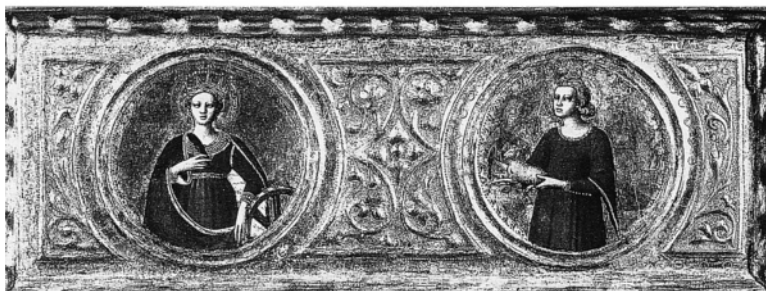
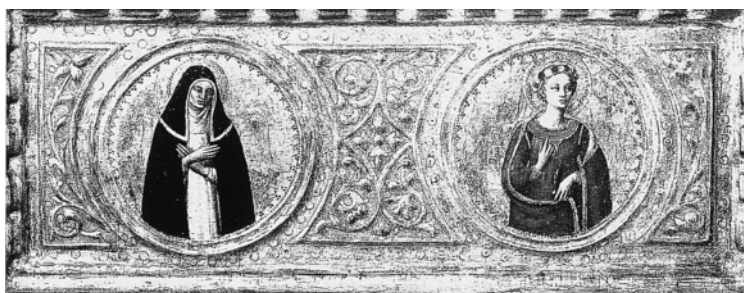
14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28